

Do cimbalo di martelletti ao piano

De Scarlatti a Ravel, o programa proposto constrói-se num longo périplo estilístico em que resulta evidenciada a transformação na escrita para o instrumento desde as suas origens até ao século XX.

Sob o signo da sonata, Christian Zacharias visita na primeira parte Scarlatti, Soler e Ravel. Por referência a uma forma ou a um género, *sonata* é uma designação que ganha inicialmente contornos por contraposição à *cantata*, denotando frequentemente na música instrumental uma panóplia de obras que com a mesma propriedade poderiam ser intituladas *toccata*, ou *divertimenti*, por vezes com funções didáticas, e em que ganham forma não só a escrita idiomática como a transformação na construção dos próprios instrumentos.

Da vastíssima produção no género, **Giuseppe Domenico Scarlatti (1685-1757)** vê publicadas em vida apenas 30 sonatas, em Londres, com o título *Essercizi per gravicembalo*. Na ausência de manuscritos autógrafos, a maior parte das sonatas chegaram-nos, designadamente, através dos volumes compilados e copiados provavelmente para a Infanta Maria Bárbara, filha de João V, e rainha de Espanha pelo casamento com Fernando VI, cuja instrução musical é acompanhada por Scarlatti desde a sua intermitente estada em Portugal entre 1719 e 1729 (tais volumes, do mesmo modo que alguns instrumentos de Maria Bárbara, vieram a permanecer na posse de Carlo Broschi – o celebrado Farinelli –, que serve a corte espanhola a partir de 1737).

Nesse contexto, subsistem lacunas no conhecimento mais seguro de aspectos como, a partir de critérios de tonalidade ou carácter, o provável emparelhamento de sonatas que

hoje se apresentam autonomamente, ou sobre a sua datação. A este respeito, o cravista Ralph Kirkpatrick, que de modo ímpar contribuiu para a divulgação e sistematização da obra do compositor (*Domenico Scarlatti*, Princeton University Press, 1953), avança como provável a possibilidade de a parte mais significativa da imensa produção do autor neste domínio ser levada a cabo num curto período e em idade avançada.

Permanece também a questão do instrumento para o qual foram escritas as sonatas. Kirkpatrick sugere, desde logo, que o cravo, e não o piano, teria merecido a preferência de Scarlatti (há que ter em conta que o piano em meados do século XVIII se apresentava com timidez face à exuberância de alguns cravos, no auge do seu desenvolvimento e técnica de construção). Scarlatti, em todo o caso, não só teve oportunidade de conhecer o *cembalo col piano e forte* nas suas visitas em 1702 e 1705 a Florença – cidade de Cristofori –, como teve um acesso continuado ao instrumento, como se depreende do inventário de Maria Bárbara, divulgado por Kirkpatrick, que inclui 12 instrumentos de tecla, entre os quais, três *clavicordio de piano*, distribuídos pelas residências reais de Buen Retiro, Aranjuez e San Lorenzo de El Escorial. Tais pianos tinham ainda assim, de acordo com o inventário, 49, 54 e 56 teclas, numa extensão que se revela insuficiente para as necessidades de algumas das obras.

E todas as teclas seriam necessárias – se ainda hoje permanecem como exemplos de uma requintada expressão e exigente técnica digital e articulação, o virtuosismo de Scarlatti e o efeito das obras causou a mais viva impressão nos seus contemporâneos. Disso dá nota o erudito Charles Burney (1726-1814), que relata na sua *A general history of music*

ter-se afastado Thomas Roseingrave do instrumento um mês, impressionado pela audição de Scarlatti. Também em *The present state of music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, publicado em 1773, assinala Burney ao mesmo tempo a proficiência de Maria Bárbara e, *a contrario*, a notoriedade dos recursos de Scarlatti, registrando que o compositor escrevera para L'Augier um conjunto de Sonatas compostas em 1756 “quando [...] estava gordo demais para cruzar as mãos, como costumava fazer, e não são muito difíceis, como eram as suas obras mais juvenis, compostas para a sua aluna [...], que viria a ser rainha de Espanha, então princesa das Astúrias”. Na escassez de documentação relativa a Scarlatti, o testemunho de Burney é precioso, e resume de maneira eloquente a percepção contemporânea da sua relevância, quando refere “Scarlatti foi o primeiro que ousou dar azo à fantasia [...], rompendo com as proibições impostas por regras estabelecidas a partir de composições maçadoras produzidas na infância da arte, e que pareciam calculadas para mantê-la meramente nesse estado. Antes do seu tempo, o olho era o soberano juiz da música, mas Scarlatti jurou obediência apenas ao ouvido”.

Do mesmo modo que Scarlatti, o Padre **Antônio Francisco José Soler Ramos (1729-1783)** é celebrado principalmente pelas suas sonatas para teclado, que, como o anterior, compõe no contexto da instrução musical do Infante Gabriel, filho de Carlos III. Não está completamente esclarecida a relação entre estes compositores, subsistindo, desde logo, a dúvida sobre se Soler terá sido aluno de Scarlatti. É certo que Soler é mestre de capela no Escorial num período em que Scarlatti reside em Madrid (1752-1757), e que conhece a obra deste, que cita

no seu tratado *Llave de la Modulacion*, de 1762, embora não nomeie o compositor como seu professor. Soler explora com subtileza a harmonia, descrevendo no seu tratado fórmulas para modular com a brevidade possível, parecendo, como Scarlatti, colocar a razão ao serviço da sensibilidade. Em ambos, são recorrentes elementos da cultura musical espanhola, como o colorístico intervalo de meio tom, frequentemente usado em Scarlatti como *appoggiatura*.

Como interpolação entre as sonatas de Scarlatti e Soler, Christian Zacharias propõe a *Sonatine* de **Maurice Ravel (1875-1937)**, compositor que nasce na região basca, junto à fronteira com a Espanha. Personalidade refinada, exigente, perfeccionista e profundamente autocrítica, Joseph Maurice Ravel escreve pouco em relação à reputação que granjeou. A sofisticação da escrita é acompanhada com o cultivo de um certo virtuosismo composicional, bem como a glosa de formas e linguagens arcaicas e elementos exóticos – com igual propriedade, Ravel homenageia os antigos compositores (...*Menuet sur le nom de Haydn*, *Le tombeau de Couperin*), convoca modos antigos e géneros e formas arcaicas (...*forlane*, *rigaudon*, *passacaglia*), ou linguagens emergentes como o jazz. Composta entre 1903 e 1905, a *Sonatine* resulta na sua génese do desafio colocado por um concurso para uma composição cujo principal requisito era a brevidade, e dela não estão ausentes os elementos citados. Reminiscente do classicismo no tratamento do género abordado, a *Sonatine*, na brevidade que se adivinha da designação, apresenta uma estrutura transparente no primeiro andamento, um minueto no segundo andamento, e um terceiro andamento (*Animé*) do qual não está ausente o carácter da *toccata* barroca. O tema inicial

do primeiro andamento é citado no meio do segundo andamento e no final do terceiro, concorrendo para a unidade do conjunto.

A segunda parte do recital convida-nos a um pianismo distinto e ao encontro com um ícone da escrita para piano, **Fryderyk Chopin (1810-1849)**, cujo romantismo se manifesta em primeiro lugar na singularidade do carácter e da identificação com o instrumento. Se atendermos à ampla documentação compilada por Jean-Jacques Eigeldinger (*Chopin vu par ses élèves*, Fayard, 2006), revela-se o compositor num carácter reservado – renitente em falar da sua obra, exemplifica em vez de verbalizar –, com uma correspondência escassa e dirigida aos assuntos da sua obra, pontual, e em quem o sentimento não se confunde com o sentimentalismo ou afectação frequentemente ridicularizada. No testemunho, ainda que indirecto, de Karol Mikuli, Pauline Viardot, Camille Dubois ou Wilhelm von Lenz, seus alunos, o metrónomo era omnipresente nas aulas, e o *rubato* construía-se no desfasamento entre a liberdade concedida à melodia por contraposição ao rigor no acompanhamento.

Um *rubato* particular ocorre nas mazurcas, cujo carácter é marcado pela ambiguidade métrica do acento dentro do compasso. Na descrição de Hallé (em Eigeldinger 2006: 105), “Ao ouvir Chopin, o mais notável era termos a impressão de um ritmo $\frac{3}{4}$ com a percepção de um compasso binário”. Embora encontremos na ampla produção no género exemplos que exigiriam uma distinta execução, Chopin, segundo Berlioz (em Eigeldinger 2006: 103), interpretava estas obras num predominante “superlativo do *piano*”. Tal dinâmica é prevalente também nas mazurcas em escuta, em que domina um carácter intimista.

Da Mazurca op. 17 n.º 4, em particular, e de acordo com o testemunho do seu aluno Lenz (em Eigeldinger 2006: 107), Chopin, normalmente avessos a títulos, não teria desgostado da descrição de “face enlutada” com que este a caracterizava.

Os *scherzi* são obras mais extensas. Tradicionalmente, um andamento interno de sonata ou sinfonia, de ritmo e forma ternária, andamento rápido e carácter caprichoso, o *scherzo* emerge aqui como obra autónoma, com um carácter dramático, e marcada pelo contraste e pelo virtuosismo. Em ambas as obras em escuta, o início é enigmático, introduzindo uma forma ternária (ABA-coda) em que uma parte central, *cantabile*, é enquadrada por uma secção agitada e virtuosística. Uma coda virtuosística num contínuo *accelerando* fecha as obras num clímax expressivo.

Publicado em 1835, o Scherzo n.º 1 op. 20, *Presto con fuoco*, abre com dois acordes *fortissimo* em registos díspares e um desenho marcado e desconcertante, como quadro em que são patentes o fundo e os contornos, mas não a figura. Os elementos são apaziguados na parte central, em que, de modo inédito à época, e num tratamento que Liszt exploraria com grande eficiência, emerge a melodia de uma canção tradicional natalícia polaca, não na linha superior, mas na intermédia. Regressa o dramatismo inicial, que culmina numa coda *Risolto e sempre più animato*.

Também o Scherzo n.º 2 op. 31, de 1837, é marcado pelo contraste. A obra cresce a partir de uma oposição insistentemente repetida entre um lacónico desenho no registo médio e uma afirmativa melodia de acordes no registo agudo que se resolve momentaneamente numa melodia acompanhada na tonalidade relativa maior. Na descrição de Lenz (em

Eigeldinger 2006: 120), no trabalho da obra com o compositor, nunca era a execução do desenho inicial suficientemente interrogativa, nunca suficientemente piano..., sendo Chopin igualmente exigente no lirismo da melodia que entretanto emerge dos arabescos. A secção central transporta-nos para uma tonalidade distante, em que, de modo diverso, é articulada a tensão, desdobrando-se e intensificando-se progressivamente o tema meditativo em arpejos e texturas mais densas. Retomada a parte inicial, no final, a coda, *Più mosso... Sempre più mosso*.

Boa escuta!

ÂNGELO MARTINGO